



## LA ARQUITECTURA DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XVIII A LA MITAD DEL SIGLO XIX EN RELACIÓN A SU TEORÍA Y AL PENSAMIENTO FILOSÓFICO DEL MOMENTO

*por*

*Angel MONLLEÓ I GALCERA*

El presente estudio pretende ser, no tanto una exposición más o menos crítica de la historia de las manifestaciones arquitectónicas clasicistas que abarca desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del siguiente, cuanto un ensayo tendente a analizar dichas manifestaciones desde el campo de las ideas y el pensamiento filosófico. Intentamos explicar aquellos rasgos arquitectónicos definitorios a la luz de las teorías arquitectónicas enunciadas por los tratadistas más influyentes de la época y de las ideas filosóficas propias de los pensadores contemporáneos o precedentes más importantes.

Un análisis formal de las configuraciones de masas, volúmenes, espacios y superficies nos llevaría no sólo al aislamiento de las características arquitectónicas dadas entre 1750 y 1850, sino a la necesidad de estudiar todas sus diversas manifestaciones con el fin de probar, contra la opinión generalizada, la inexistencia de ruptura alguna durante la primera mitad del siglo XIX en la continuidad de la línea arquitectónica iniciada por los arquitectos revolucionarios del siglo anterior. En realidad, aunque la arquitectura llegue a vestirse de todos los ropajes formales prestados que queramos y a pesar de lo aparentemente enfrentados que se nos presenten, bajo estos atuendos siguen subyaciendo las configuraciones que en verdad definieran la nueva arquitectura; tales como la individualidad y la autonomía de las partes, la variedad y los contrastes, la introversión y la endogenia entre otras no tan capitales.

Por último, queremos advertir que el examen de las características fundamentales de esta arquitectura a la luz del estudio crítico de los tratados de los teóricos y del pensamiento filosófico no pretende establecer en ningún momento una relación de causa efecto entre éstos y aquélla sino que, conscientes de la validez para el análisis histórico del principio físico de la indeterminación heissenbergiana, intenta presentar los posibles paralelismos entre el mundo de las ideas y el pensamiento con la arquitectura en cuanto que

inserta en el flujo de la mentalidad general de una época. Perseguimos, pues, entrever únicamente paralelismos y convergencias para, en la medida de nuestras posibilidades, darles explicaciones pues «ninguna causa (...) logra explicar por sí sola todas las preguntas que dirigimos a los acontecimientos histórico-artísticos»<sup>1</sup>. En efecto, como que en la historia de la cultura y las civilizaciones no aparece jamás nada que nazca sin un período de gestación más o menos largo y con más o menos avances y retrocesos en el tiempo, hallaremos precedentes válidos en filósofos y pensadores que por la época en que les tocara vivir no podían romper aún del todo los lazos del mundo barroco aunque en otros aspectos apunten suficientemente hacia el futuro.

### 1.—RAZÓN Y NATURALEZA: PENSAMIENTO Y SENTIMIENTO

A mediados del siglo XVIII es el padre Laugier en su *Essai sur l'Architecture* quien, teniendo conciencia clara de la ruptura que su libro quiere motivar, primero se levanta contra la manera de hacer tradicional en arquitectura; él mismo nos dice: «sé cuán peligroso es erigirse en contra de los usos recibidos; nuestros artistas me querrán muy mal por venirles a turbar en la profesión en que se permiten unas libertades que yo condeno»<sup>2</sup>. En efecto, el origen de todo el movimiento moderno está en esta condena a los excesos imaginativos y a las libertades formal-representativas del Barroco pero en base al contrapunto de la Razón como principio rector. Ante todo, el arquitecto ha de pensar y razonar siempre aquello que hace y el cómo lo hace debiéndose ajustar, en consecuencia, a unas reglas fijas que, emanadas de la Razón, serán los determinantes del gusto: «es necesario que un artista dé razón a sí mismo de todo lo que hace; por eso es menester que haya unos principios fijos que guíen su juicio y justifiquen sus selecciones»<sup>3</sup>.

El racionalismo en arquitectura, igual que ocurriera en filosofía, implica unos universales explicativos de todo el conjunto. Del mismo modo que Descartes y sus seguidores con su intento de hacer una filosofía indubitable por la fuerza de la Razón, así la arquitectura se deberá ceñir a unas reglas, unas normas, incuestionables y racionalmente fijadas ya que es «un deber oponer a este pérvido

<sup>1</sup> FUSCO, R. de.—*Historia y estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica*. Madrid, 1974; p. 110.

<sup>2</sup> LAUGIER, M. A.—*Essai sur l'art*. Duchesne Librairie, 2.<sup>a</sup> ed., París, 1755. Reimpresión: Nikoff Reprint; Genève, 1972; pág. 54.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág. XXXV.

reflejo [de las producciones de una imaginación delirante] la luz verdadera de los principios destinados a iluminar nuestra era»<sup>4</sup>.

Estos principios fundamentales, con aspiraciones de verdad absoluta, que el cartesianismo matemático hace suyo al tiempo que completa la teoría de lo verdadero, en la teoría arquitectónica dieciochesca vienen dados por la verosimilitud. Hay que entender la verosimilitud arquitectónica no ya como la adecuación de la obra a los materiales y a la función que analizaremos más adelante, sino fundamentalmente como la imitación de la naturaleza; «la arquitectura debe ser la puesta en obra de la naturaleza (...) no podemos hacer arquitectura sin un profundo conocimiento de aquélla, pues es de sus efectos de donde nace la poesía de ésta»<sup>5</sup>. Que se insista en hacer de la arquitectura la imitación de la naturaleza y que, en base a esta exigencia, los teóricos dieciochescos justifiquen seguir los órdenes clásicos porque ven en ellos la imitación de la cabaña primitiva<sup>6</sup> y en proporciones las del cuerpo humano<sup>7</sup>, puede parecer-nos en verdad poco moderno por estar emparentado redicalmente con la tradición. Sin embargo, la novedad es manifiesta; mientras el tradicional principio de imitación de la arquitectura era de raíz democritana, el que ahora surge es de arranque aristotélico: son la inspiración y la fantasía los motores del naturalismo barroco; ahora la imitación se realiza en base a unos tipos, definitorios cognoscitivamente, que han podido ser individuados gracias al examen de las manifestaciones de la naturaleza.

No nos ha de extrañar, a este respecto, que los teóricos revolucionarios incidan constantemente en la necesidad y la importancia del análisis directo sobre los objetos exteriores; ello habrá de entenderse como una consecuencia del espíritu nuevo engendrado por el avance y los logros de la ya consolidada revolución científica, cuyo método habría de buscarse en el senso-empirismo inglés y cuyos resultados no son sino reglas y leyes universales con los que explicar los fenómenos físicos. En este sentido resulta reveladora la cita que Boullée hace de Condillac: «Todas nuestras ideas, todas nuestras percepciones —dice— no nos vienen más que por los objetos; los objetos exteriores imprimen sobre nosotros unas impresiones siempre de acuerdo con la mayor o menor analogía que lleguen a tener con nuestra organización»<sup>8</sup>. Pero esta misma frase que Boullée

<sup>4</sup> LEDOUX, C. N.—*L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Imprimerie de H. L. Perroneau; 2 vols. (1 vol. de texto + 1 vol. de grabados); París, 1804; pág. 9.

<sup>5</sup> BOULLÉE, E. L.—*Architecture. Essai sur l'Art*. Hermann L. (Miroirs de l'Art); París, 1974; pág. 73.

<sup>6</sup> Cfr. LAUGIER, M. A.—*Op. cit.* La portada de su libro está compuesta de un grabado con la cabaña primitiva.

<sup>7</sup> Tesis transmitida también por Laugier.

<sup>8</sup> BOULLÉE, E. L.—*Op. cit.*; pág. 61.

atribuye a Condillac la encontramos dicha con anterioridad en el *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke<sup>9</sup>. En fin, en el proceso imitativo de la naturaleza el mundo nos proporciona experiencia, sensaciones, mientras nuestra mente —además de percibir— vuelve sobre sí misma en cuanto percibe (reflexiones después de sensaciones) y combina sensaciones con reflexiones en el proceso mental. Esta es precisamente la conciencia manifiesta en Laugier; por ejemplo cuando al explicarnos su método científico dice que «al considerar con atención nuestros más grandes y bellos edificios, mi alma ha experimentado siempre diversas impresiones (...) he reflexionado largamente sobre estos diferentes efectos y he repetido mis experiencias hasta cerciorarme de que los mismos objetos provocaban sobre mí las mismas impresiones»<sup>10</sup>. Es decir la arquitectura no imita la naturaleza sino por abstracción a partir de las sensaciones; ¿pero qué es esto sino también un pseudoplatonismo?: Desde el momento que en la base de esta concepción encontramos el racionalismo no puede ser de otro modo dado que éste para desarrollarse no hace sino beber del intelectualismo platónico.

De todo lo dicho hasta aquí podemos extraer —y no descubrimos nada nuevo— que las nuevas corrientes arquitectónicas clasicistas surgidas en el siglo XVIII se enriquecen de la influencia del racionalismo por una parte y del empirismo por la otra; influencias ambas cuya convergencia configura las corrientes iluministas del Siglo de las Luces. El mejor testimonio-corolario sobre la doble raíz del clasicismo de nuevo cuño nos lo proporciona el propio Winckelmann cuando dice que «la belleza se capta con los sentidos pero se conoce y comprende merced al entendimiento»<sup>11</sup>. La posición de las nuevas teorías respecto a la naturaleza no es, pues, ni la pura interpretación ni la simple imitación sino que la cambia; la naturaleza, percibida por los sentidos interpretada con el intelecto o cambiada con su acción, es una interpretación mental que tiene en la mente todos los posibles desarrollos.

En definitiva, la teoría arquitectónica revolucionaria iluminista descansa en el principio aristotélico de la mimesis; en la imitación de la naturaleza, pero no de lo verdadero sino de lo verosímil. Y no podía ser de otra manera habida cuenta que ésta es la idea estética fundamental enunciada por Diderot en la Enciclopedia. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII es de todos conocido

<sup>9</sup> Si bien ésta es la tesis fundamental del libro, son muchos los pasajes en donde aparece explícitamente. Cfr. LOCKE, John: *An Essay concerning Human Understanding*, Peter H. NIDDITCH (ed.); Oxford at the Clarendon Press; Oxford, 1975; II, I: 25 (pág. 118) y más claramente en IV, IV: 4 (página 564).

<sup>10</sup> LAUGIER, M. A.—*Op. cit.*; pág. XXXIX.

<sup>11</sup> WINCKELMANN, J.—*De lo bello en el arte*. Ediciones Nueva Visión; Buenos Aires, 1964, pág. 17.

que el mundo de las ideas entra en una situación de contradicciones y perplejidades que podríamos etiquetar de prerromanticismo y cerrar con la Revolución Francesa —si no ya con Rousseau—, con Kant y con el *Sturm und Drang*. El pensamiento racional empieza a no estar tan seguro de sí mismo como en el racionalismo de un Descartes y un Leibnitz y se va limitando al empirismo; por tanto, aunque las doctrinas clásicas tradicionales —representadas paradigmáticamente por el *Arte Poética* de Boileau— habían igualado siempre la verdad y la belleza de modo que nada es bello sino lo verdadero<sup>12</sup>; el racionalismo, al iluminarse, hará del arte la trasposición de un modelo ideal, la expresión mediante un tipo de las bellezas que la naturaleza nos ofrece esparcidas<sup>13</sup>. Otra prueba para mostrar que estamos en lo cierto es precisamente el elogio que de la *Poética* de Aristóteles realiza un alto representante de la *Aufklärung*, Lessing, en su influyente *Laocoonte*<sup>14</sup>.

Tras la exaltación rousseauiana, el romanticismo hace bandera de la naturaleza y del placer o el sentimiento provocado por su fruición. Paralelamente a ello la arquitectura pintoresca tiende a integrarse con el paisaje, a perseguir combinaciones de sombra y luz y a hacerse diversificadora encarnando así el ideal romántico. Sin embargo, este ideal pintoresco no será algo absolutamente ajeno a la corriente clasicista; la prueba la tenemos en las polémicas de reconstrucción y en las reformas introducidas en Sta. Geneviève de París al convertirse en Panteon, y el propio texto de Boullée quien, en un acto de fe pintoresquista involuntario, afirma la necesidad de que «la luz en su distribución sobre los cuerpos, produzca los efectos más amplios, los más inesperados, los más variados y múltiples»<sup>15</sup>. Pero todo esto son cuestiones que habremos de tratar más adelante.

<sup>12</sup> Cfr. BOILEAU, N.—*L'Art poétique*. (1669-1674). En «Oeuvres»; Librairie de Firmin Didot; París, 1864. Creemos que, para ilustrar lo que queremos decir, las siguientes recomendaciones en verso de Boileau son más que significativas:

«Avant donc, que d'écrire, apprendre à penser» (Cant. I; pág. 192)  
 «Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu» (Cant. I; pág. 193)  
 «Que la nature donc soit votre étude unique» (Cant. III; pág. 211)  
 «Faites choix d'un censeur solide et salubre,  
 que la raison conduise et le savoir éclairer» (Cant. IV; pág. 216)

<sup>13</sup> DIDEROT, D.—*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers, par une société de gens de Pellet*, Imprimeur libraire; III y IV; Genève, 1777; Cfr. (arte/belleza).

<sup>14</sup> Cfr. LESSING, G. E.—*Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. (1766). Editorial Iberia; Barcelona, 1957; prólogo del propio autor, pág. 32; cap. XXIV, págs. 202-205 y, implícitamente, pág. 124.

<sup>15</sup> BOULLÉE, E. L.—*Op. cit.*; pág. 77.

## 2.—RAZÓN Y ÉTICA: FUNCIONALISMO Y ANTIFORMALISMO

Acabamos de ver que la idea esencial de las corrientes clasicistas nuevas es que la arquitectura debe estar sometida a la Razón; la cual, a su vez, en su búsqueda de la verdad, debe explorar la naturaleza con el fin de abstraer lo universal y elaborar tipos. Es decir, la Razón deberá dictar reglas a la fantasía y la arquitectura se guiará por normas; unas normas estético-constructivas cuyo fin no es otro que la afirmación de la sencillez, el funcionamiento y el garantizar un orden.

De hecho, todos los tratados de arquitectura de la época no son más que unos recetarios de normas y reglas para ser seguidos en la práctica y no caer en los excesos de la fantasiosa mascarada barroca. La reacción contra la decoración barroca y en favor de la sencillez la encontramos, como siempre, ya en Laugier quien, a pesar de que deja ver aún alguna reminiscencia rococó, obliga a «proceder siempre simple y naturalmente (...) despojando a la arquitectura de todo lo superfluo (...) no dejando más que su natural y su simplicidad»<sup>16</sup>. Pero es Lodoli —que no escribió nada—, en cambio, quien —de acuerdo con el testimonio de Algarotti— se muestra mucho más radical y más claramente funcionalista pues «en arquitectura todo lo que no tenga una función definida, que no derive de la necesidad más estricta (...) y no sea parte integrante de la fábrica, ha de resultar enteramente el ornato»<sup>17</sup>; la arquitectura sólo será honesta y razonable cuando haya alcanzado la adecuación a su finalidad y a los materiales. No obstante, aunque la teoría abogue por la sencillez y el funcionalismo, en la práctica la arquitectura no devendrá funcionalista hasta que las teorías de Durand no produzcan una profunda mella en la mentalidad arquitectónica del siglo XIX. El auténtico problema no estaba tanto en abolir la forma cuanto en encontrar una nueva forma capaz de expresar unas actitudes que habían cambiado; de ahí que no podamos hablar de un verdadero funcionalismo mientras no pasen las efervescencias revolucionarias y su credo no se serene o consolide. Durand, racionalista hasta la médula, se da cuenta que la arquitectura, al tomar como modelo las formas de las primeras cabañas y las proporciones del cuerpo humano, no se ha liberado aún del decorativismo a pesar de las manifestaciones en favor de la sencillez y el funcionalismo de los teóricos que le han precedido. Retomando el racionalismo funcionalista de un Lodoli, pero purificándolo de todo el señuelo de retorno a la naturaleza que en él pueda haber, Durand

<sup>16</sup> LAUGIER, N. A.—*Op. cit.*; pág. XXXIX.

<sup>17</sup> ALGAROTTI, F.—*Saggio sopra l'architettura*. En «Opere»; II; Leghorn, 1764; pág. 51. *Lettere sopra l'architettura*. En «Opere»; VI; Leghorn, 1764; pág. 62.



arremete contra el naturalismo y los órdenes de Laugier —mención expresa en pág. 6— y seguidores para declarar su acto de fe utilitarista: «según la mayor parte de los arquitectos la arquitectura es menos el arte de hacer edificios útiles que el de decorarlos. Su objetivo principal es el de agradar a los ojos y, por consiguiente, el excitar en nosotros sensaciones agradables (...) según estos autores los órdenes son, al imitar el cuerpo humano y la cabaña, el fundamento de la arquitectura»<sup>18</sup>, pero —tras seis páginas de disquisiciones— concluye: «es evidente que las proporciones del cuerpo humano no han servido ni pueden servir a las de los órdenes»<sup>19</sup> (...) es también evidente que los órdenes no son imitaciones de la cabaña, y aunque los fueran esta imitación sería imperfecta, y por consiguiente incapaz de producir el efecto que se pretende»<sup>20</sup>. Es necesario concluir que los órdenes ya no forman la esencia de la arquitectura, que en sí mismos no son sino mera decoración y que el placer resultante de ellos es nulo dada su imperfección al no poder cumplir la función para la que en principio ha debido ser levantada, el abrigo. El fundamento objetivo de la arquitectura no puede ser otro que la utilidad; «tanto si se sigue la razón como si se examinan los monumentos, resulta evidente que el placer no ha podido ser jamás el objeto de la arquitectura ni la decoración su objetivo. La utilidad pública y particular, el bienestar y la conservación de los individuos y la sociedad, es el objetivo de la arquitectura»<sup>21</sup>. El arquitecto dejando a un lado la decoración, deberá ocuparse de la composición; pero, ahora bien, de la composición más económica y conveniente: «conciencia y economía he aquí —nos dice— los medios que debe emplear el arquitecto, y las bases sobre las que debe fundar sus principios»<sup>22</sup>.

En suma, tanto si el funcionamiento arquitectónico clasicista se encuentra en la raíz antiformalista y antibarroca propia de los tratadistas de mediados y último tercio del siglo XVIII como si se halla en el pragmatismo utilitarista y antinaturalista durandiano, el resultado perseguido siempre es el mismo. La severidad y la sencillez, la solidez y la comodidad, la regularidad y la simetría, la ordenación exacta y la adecuación a los materiales y a la función.

De todos modos, lo que verdaderamente nos interesa es poner de manifiesto el que todo esto responde completamente a la mentalidad general de la época y a una corriente de pensamiento subyacente. Esta actitud simplificadora y normativista, funcionalista y

<sup>18</sup> DURAND, J. L. N.—*Précis de leçons d'Architecture*. Firmin Didot, Imprimeur; París, 1819; pág. 9.

<sup>19</sup> *Ibidem*; pág. 15.

<sup>20</sup> *Ibidem*; pág. 16.

<sup>21</sup> *Ibidem*; pág. 19.

<sup>22</sup> *Ibidem*; pág. 7.

utilitarista, ¿qué es sino una manifestación más de la moral puritana burguesa propia del Siglo de las Luces?. Es de todos conocida la gran estima de este siglo hacia la austeridad y el recto proceder de acuerdo con los más elementales principios del deber y la virtud; un ejemplo claro de ello lo hallamos en el modo de proceder y en la imagen que suele mostrar los políticos de la Revolución Francesa y los filósofos iluministas. Sin embargo, la base de este moralismo hay que buscarla en el pensamiento de los filósofos racionalistas de levita anteriores. Una vez más, también en este punto, hace falta salir al paso y afirmar no tanto la influencia del racionalismo de orientación cartesiana cuanto de la corriente ocasionalista de un Malebranche: mientras el eclecticismo de Descartes se preocupa sólo de evidenciar la primacía de la Razón saltando incesantemente de la idea a la realidad pero sin lograr conciliar la *res pensante* y la *res extensa*<sup>23</sup>; Malebranche, en cambio, al situarse con su idealismo anticipado fuera del cogito cartesiano donde el filósofo, en su duermivela, pretendía asomarse a la extensión de la realidad externa, hace que la razón hable sólo de lo necesario y lo universal de manera que nuestro mejor destino posible sea aceptar y amar el orden existente en todas las cosas, resultando que el amor al orden no sólo es la única virtud; es la virtud madre, fundamental, universal<sup>24</sup>. Es decir, al ser las cosas y los fenómenos una ocasión para mostrar a la razón humana el orden universal y la mano creadora de Dios, la arquitectura, por su parte, debe ajustarse a las normas tendentes a poner de manifiesto este orden que la razón dicte y la virtud estipule. El mejor ejemplo del dogmatismo moral normativista en arquitectura nos lo ofrece Ledoux con su radicalismo cuando afirma que «es menester, una vez preparados los materiales, ele-

<sup>23</sup> Cfr. DESCARTES, R.—*Méditations touchant la philosophie première*. En «Oeuvres philosophiques»; L. AIMÉ-MARTIN (ed.); Bureau du Panthéon Littéraire; París, 1852; (págs. 58-94). Cfr. especialmente la segunda meditación (págs. 67-71) y la quinta (págs. 83-94). Interés especial tienen las págs. 83-86 de esta última meditación.

*Les Principes de la Philosophie*. En «Oeuvres philosophiques»; *op. cit.*; (págs. 273-420). Cfr. II, 4 (pág. 306); II, 9 (págs. 307-308); y sobre todo II, 34 (pág. 314).

*Discurso del Método* (1637), Editorial Sopena; Buenos Aires, 1942. Imposibilitados, por la propia estructuración en continuo del libro, de dar citas concretas remitimos al lector la lectura íntegra de la obra en la cual la propia duda metódica impide conciliar directamente mundo y pensamiento; ello lleva a Descartes a tenerse que fundamentar inexcusablemente en Dios. De no leer la obra íntegramente, aconsejamos la lectura de la primera parte, de la cuarta y de la quinta.

<sup>24</sup> Compárense y correlaciónense: MALEBRANCHE, N.—*De la recherche de la vérité*. (1674-78). En «Oeuvres Completes»; J. Vrin; I; París, 1965. Cfr. (X, écl.). *Méditations chrétiennes* (1683). En «Oeuvres Completes»; *op. cit.*; Cfr. (XII, 5). *Traité de Morale*. (1697). En «Oeuvres Completes»; *op. cit.*; vol. XI.



varlos y cimentarlos sobre las verdades invariables»<sup>25</sup>. No obstante en cuanto a la serenidad emanada de la tendencia al antiformalismo decorativista, el utilitarismo y la adaptación de la forma a la función presenta mucho más interés un autor como Spinoza quien al concebir el conocimiento verdadero como una superación de las pasiones hace de la filosofía —del filosofar mismo— una búsqueda de paz y felicidad traducida en libertad: libertad quiere decir liberación de las bajezas, pero no indeterminación para elegir; es libre aquello que existe por la sola necesidad de su naturaleza y es determinado a obrar sólo por sí<sup>26</sup>; este sentido de la libertad quiere decir adaptación de la necesidad racional o, si se quiere, de la obligación moral. Esto mismo encontramos en la arquitectura pues ¿qué es el utilitarismo durandiano sino la afirmación y búsqueda de la felicidad por el bienestar y la comodidad? y ¿qué otra cosa es la severidad y la honradez de las formas más que la expresión de las potencias morales?; en este sentido Ledoux afirma clara y rotundamente que «no conseguiría más que la mitad de mi objetivo si, la arquitectura que dirige a todas las artes, no dirigiera todas las virtudes»<sup>27</sup>; en otro pasaje leemos «el arquitecto debe ser puro como las producciones que le valen una plaza honorable en el templo de los escrúpulos, es menester que sean las virtudes las que lo orienten»<sup>28</sup>. La arquitectura además de ser el arte de la construcción ha de ser también el arte de educar<sup>29</sup>.

Mas no vayamos a creer que esta moralidad arquitectónica se entronca únicamente con la tradición racionalista franco-europea, sino que también hunde sus raíces una vez más en el sensualismo inglés. Es acaso en el sistema de Shaftesbury, un sistema filosófico que no es más que una lógica estética moral, donde mejor queda de manifiesto: el sujeto cognoscente shaftesburyano percibe intuitiva y gradualmente; en un primer estadio contempla el mundo exterior revelándosele un orden natural, pero como que la belleza real está mucho más escondida —reside en el espíritu— no sólo se funda en el espíritu sino sobre todo en las acciones, se pasa al tercer orden de la belleza, la belleza de la virtud, la cual nos remonta a Dios, fuente de toda armonía y perfección. La belleza según este sistema neoplatónico queda identificada con la virtud; se trata de la ecuación «beauty is good»<sup>30</sup>: no hay verdadero goce moral si no

<sup>25</sup> LEDOUX, C. N.—*Op. cit.*; pág. 142.

<sup>26</sup> Cfr. SPINOZA, B.—*Ética*. (1677). Editorial Aguilar; 5.ª ed.; Buenos Aires, 1973. IV, prop. XX (pág. 280); IV, prop. XXXI (pág. 287); IV, prop. XXXII (pág. 281); IV, prop. XXXV (pág. 295); IV, prop. LXVII (pág. 337); V, prefacio (págs. 355-359); V, prop. XXVII (pág. 382).

<sup>27</sup> LEDOUX, C. N.—*Op. cit.*; pág. 142.

<sup>28</sup> *Ibidem.*; pág. 17 y pág. 193.

<sup>29</sup> Cfr. BOULLÉE, E.—*Op. cit.*; págs. 111-113.

<sup>30</sup> SHAFTESBURY, Lord.—*The Moralists: a philosophy rapsody*. John Darby; en «Characterics of men...»; III; London, 1975; cap. II, pág. 123.

es de lo bello; de aquí que sea en el perfecto conocedor del arte en quien recaigan todas las perfecciones.

Dejando de lado este directo interés moral fue quizás la teoría de la simpatía de David Hume<sup>31</sup> la semilla más fructífera en orden a favorecer la pasión utilitaria<sup>32</sup> de los tratadistas clasicistas de vanguardia. No sabemos ver casi ninguna diferencia entre la convicción durandiana de que el placer emana sólo de aquello que tiene una utilidad o la afirmación de Rondelet por la que «la belleza en monumento es la expresión armoniosa entre necesidades y modos de satisfacerlas»<sup>33</sup> con la idea humiana de que si una cosa parece bella al espectador es por la simpatía hacia la utilidad, salvo que en Durand y Rondelet la moralidad de su utilitarismo está implícito mientras que en Hume queda explicitado cuando nos dice que «del mismo principio [la simpatía por lo útil] dependen también nuestros sentimientos morales»<sup>34</sup>. Es siempre el bien del género humano el que se persigue.

Con lo que acabamos de decir creemos haber probado que el racionalismo fue un factor más, no el único ni el más influyente, en los profundos cambios experimentados por la sociedad del siglo XVIII y por tanto de la nueva arquitectura. A fines del siglo XVII la sociedad perfecta era la que representaba a los hombres honestos bajo la égida de la razón; el siglo XVIII será también el siglo de la razón y la moral, pero no ya de la fe ciega en ellas, sino de la razón entendida como poder crítico de una moral menos teológica y más a la altura del hombre y la sociedad. En este sentido cabe insertar la orientación tomada por la nueva arquitectura como un producto del pensamiento ilustrado basado en un racionalismo en el que ha hecho mella el contrapunto empirista.

Detengámonos un momento nada más para ratificar nuestra aseveración en el comentario del *Essai sur le Beau* del padre André<sup>35</sup>. Partiendo de dos proposiciones generales sobre la belleza

<sup>31</sup> Cfr. HUME, D.—*Tratado de la naturaleza humana*. (1739). Editora Nacional; 2 vols.; Madrid, 1977; Lib. II, part. I, sec. 11; II, II, 4; III, III, 1 y 2 y otros; II, III, 6 (t. II, pág. 632).

<sup>32</sup> Cfr. *Ibidem.*: II, III, 10 (t. II, pág. 662); II, II, 5 (t. II, pág. 553-554) III, III, 1 (t. II, p. 822).

<sup>33</sup> RONDELET, J. B.—*Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*. (1802). M. A. Rondelet Fils; 6.ª ed.; París, 1930; t. II, pág. 32.

<sup>34</sup> HUMER, D.—*Op. cit.*; III, III, 1 (t. II, pág. 823). Advertirá el lector que en la versión castellana no existe ninguna frase textual como la entrecomillada por nosotros en el texto. Ello es debido a que el entrecomillado es traducción nuestra pues, en realidad, nosotros sólo hemos seguido la versión castellana para establecer una correspondencia de citas y, así, ayudar al lector. La obra que verdaderamente hemos utilizado ha sido: *A Treatise of Human Nature*; J. L. SELBY-BIGG (ed.); Oxford at the Clarendon Press; 3 vols.; Oxford, 1951.

<sup>35</sup> Cfr. ANDRÉ, Le Père.—*Essai sur le Beau* (1741). En «Oeuvres Philosophiques»; Adolphe Delahays, libraire; París, 1843; págs. 1-208.

—una belleza esencial divina y otra belleza arbitraria humana— el padre André instituye por intermedio de la razón tres proposiciones subyacentes: lo bello sensible, el de la naturaleza; lo bello inteligible y reflexivo, el de las obras del espíritu; y lo bello moral o de las costumbres, cuyo principio rector es el orden<sup>36</sup>. Con su afirmación de la naturaleza, la razón, el entendimiento y la moral el padre André realiza una paráfrasis casi exacta de las corrientes que impulsaron a los tratadistas revolucionarios de la arquitectura clásica analizados hasta ahora. Sin embargo tendremos que esperar a Diderot, mucho más importante no tanto por sus contribuciones nuevas cuanto por su influencia desde la *Enciclopedia*, para que la acción de los pensadores de allende el Canal de la Mancha se deje sentir en la orientación del racionalismo continental. Diderot aporta una simplificación teórica de la idea tan extendida del siglo XVIII referida al moralismo en el arte, aunque, de hecho, justifique la utilización del ornamento y las guirnaldas<sup>37</sup>.

### 3.—INDIVIDUALISMO Y LIBERTAD: UNA NUEVA ORDENACIÓN ESPACIAL Y COMPOSITIVA

Un análisis de la ordenación de masas, volúmenes y superficies nos demuestra —tal como hemos intentado poner de manifiesto en la primera parte— el nuevo ideal compositivo de la arquitectura. Contra la tradicional trilogía barroco-renacentista de la concatenación, gradación e integración de nueva práctica arquitectónica se inclina por la separación de las partes; frente a un sistema compositivo típico de una concepción eminentemente deísta y, por tanto, jerarquizada, uniformadora y centralizadora del mundo —tan propia del absolutismo político— la arquitectura clasicista de nuevo cuño opone una organización compositiva basada en la afirmación individualista, la autonomía y la integración respetuosa con las diferencias de los componentes; característica ésta de una concepción liberal del mundo y de las relaciones humanas y sociales proclamada por la Revolución Francesa.

En conjunto la nueva arquitectura se piensa y erige aislada completamente del exterior; frente a la extroversión de la arquitectura barroca se hace una arquitectura endógena y encerrada en sí misma. Contribuyen a lograr este sentido de introversión individualista el énfasis puesto en el muro junto con el geometrismo puro: ahora se ataca furibundamente la tendencia barroca a suprimir muros consagrándose su dignidad estructural; «los pueblos modernos —nos dice Ledoux— avaros de las sombras que producen los efec-

<sup>36</sup> Cfr. *Ibidem.*; págs. 1-96.

<sup>37</sup> Cfr. DIDEROT, D.—*Op. cit.*; (arte/belleza).

tos deseados han eliminado los muros (...) el error se perpetúa de siglo en siglo (...) Luis XIV apela fastuosamente a los consejos de Bernini, pero la luz de que se rodea no preserva [del frío] al Louvre»<sup>38</sup>. Más tarde Durand hará un verdadero panegírico del muro, aunque por razones de solidez y construcción. Vemos pues que la arquitectura, si bien a causa del racionalismo constructivo y la habitabilidad, indirectamente se interioriza. Por otra parte el geometrismo puro, más que el del cubismo, el de las pirámides y más aún el de los cuerpos de revolución propios de los proyectos de un Boullée o un Ledoux exageran el carácter introvertido de la arquitectura llevándolo al paroxismo ya que un espectador exterior que se acerque al edificio sólo podrá tener contacto con una cara en el caso del cubo-prisma, con una cara que se le escapa en el caso de la pirámide, con una sola línea si es un cilindro y únicamente con un punto de ser una esfera. Por último, la introversión de que hablamos queda reforzada con el endogenismo compositivo propuesto por Durand; aboga por componer desde el interior hacia el exterior, empezando por proyectar primero la planta, luego la sección y finalmente el alzado<sup>39</sup>.

Si ahora nos fijamos en las diferentes partes de los edificios resalta, clara y extremadamente enfatizada, la tendencia a la autonomía. No vamos a entrar en detalles pero, si atendemos a las masas, observamos por doquiera bloques independientes unos de otros hasta el punto que los grandes conjuntos no son sino edificios varios y diferentes sin apenas conexión unos con otros. Si nos preocupamos de los volúmenes constataremos la misma separación en las estancias interiores y la misma independencia de las partes si analizamos la composición de las superficies; baste mentar la tendencia a la superposición de los órdenes y a la perfecta delimitación de pisos en las fachadas.

En conclusión, aunque no hayamos encontrado en ninguno de los tratadistas de arquitectura que hemos consultado alusión directa y explícita alguna sobre la necesidad estructural compositiva de mantener la autonomía y la independencia de las partes, el análisis de sus proyectos y de los edificios erigidos, así como del espíritu general que determinan las normas consagradas en sus escritos, nos demuestran que la independencia y el individualismo están en la base de la nueva arquitectura clasicista.

Huelga decir que este ideal compositivo encierra en sí mismo una contradicción y es que el fervor autonomista debe ceder a la necesidad arquitectónica de organización y adecuación. De ahí que no se renuncie a la integración de las partes pero siempre intentando salvaguardar su individualidad. Lo importante es que ya no se

<sup>38</sup> LEDOUX, C. N.—*Op. cit.*; pág. 140.

<sup>39</sup> DURAND, J. N.—*Op. cit.*; pág. 79.

manifiesta la jerarquización, la uniformidad barroca; integración sí, pero siempre en la sana variedad; sana porque sólo la variedad es capaz de garantizar la peculiaridad de los componentes armonizándolos y preservándolos de la tiranía de alguna parte dominante. Sin embargo esta variedad no será el fruto de la desbordante fantasía del arquitecto sino de la razón y el orden normativo; «presentando la variedad bajo todos los aspectos de que es posible —nos dice Ledoux— estoy lejos de creer que debe asentarse bajo las bases móviles del capricho. Se ha de ajustar siempre al gusto, a la necesidad de las líneas, al principio trazado por la necesidad»<sup>40</sup>. Los recursos —tanto espaciales como superficiales— no van a ser otros que el contraste, a veces violento; la simetría y la regularidad, que no hay que confundir con la uniformidad barroca: es Boullée quien nos dice que «la regularidad produce la belleza en las formas; la simetría, su orden y su bella conjunción; la variedad, la diversificación (...) del acuerdo resultante de todas las propiedades nace la armonía de los cuerpos»<sup>41</sup>, para mucho más adelante especificar que «la uniformidad que el vulgo confunde con la simetría es la imagen de la similitud... [la cual es] una imagen estéril y poco interesante»<sup>42</sup>. En fin, contra la movilidad y el organicismo barrocos las nuevas configuraciones clasicistas oponen la coherencia; coherencia en la variedad y en la regularidad. El efecto será un ritmo nuevo, antiabsolutista y democrático, un ritmo *ad infinitum*.

Como anunciábamos al principio de este capítulo las nuevas configuraciones no son sino el reflejo arquitectónico del ideal de afirmación individualista del liberalismo económico y político de los que la Revolución Francesa fue la depositaria más genuina. El principio arquitectónico fundamental, el de la autonomía de las partes integradas en el todo coherente, encuentra un paralelismo irrefutable en el campo de las ideas políticas en la teoría de la división de los poderes entrevista por Locke<sup>43</sup> y reelaborada tan acertadamente por Montesquieu en su influyente *Esprit des Lois*<sup>44</sup>. Por otra parte, la afirmación de la variedad individualizadora pero integrada en la totalidad arquitectónica se diferencia bien poco de la tesis rousseauiana expuesta en el *Contrat Social* por la que sólo puede existir libertad en la igualdad y en la aceptación de la volun-

<sup>40</sup> LEDOUX, C. N.—*Op. cit.*; págs. 11-12.

<sup>41</sup> BOULLÉE, E.—*Op. cit.*; pág. 63.

<sup>42</sup> *Ibidem.*; pág. 159.

<sup>43</sup> Cfr. LOCKE, John.—*Ensayo sobre el gobierno civil*. (1690). Editorial Aguilar; 1.<sup>a</sup> ed., 4.<sup>a</sup> reimpres.; Madrid, 1980. Cfr. Cap. XII (págs. 110-11) y en especial los párrafos 144, 147 y 148. También el Cap. XIII (págs. 113-122) y sobre todo los párrafos 149, 150, 152, 156 y 158.

<sup>44</sup> Cfr. MONTESQUIEU, Baron de.—*De l'esprit de lois*. (1748). Freres C. et A. Philibert; 4 vols.; Copenhague y París, 1759; particularmente a partir del elogio a la Constitución Inglesa: Lib. I, Cap. VI, págs. 270-288.

tad general<sup>45</sup>. La libre competencia, la división del trabajo y el libre comercio propugnados por Adam Smith en su *Investigación sobre la naturaleza y las causas de la riqueza de las Naciones*, como los únicos medios para alcanzar la armonía y la justicia social<sup>46</sup>, son los equivalentes de las nuevas configuraciones arquitectónicas en el campo de la economía.

Pero dejemos a un lado las teorías político-económicas y pasemos al campo de las ideas filosóficas pues todo lo que se ha dicho resulta tan palmario, evidente y conocido que en realidad no hemos descubierto absolutamente nada nuevo. Es de todos conocido que desde Descartes, Spinoza y Leibniz el pensamiento filosófico renuncia definitivamente al sistema escolástico; pero no es sino en las *Monadologías* de Leibniz en donde encontramos el verdadero precedente a las nuevas concepciones configurativas de la arquitectura. El sistema mecanicista e idealista leibniziano, en el fondo una estética implícita, se nos ofrece como un empeño no sólo racional, sino razonable, de conciliación, de armonización, de establecimiento de una unidad universal y necesaria donde tengan su lugar diferenciado las variables posibles. Leibniz, en su crítica a la física de Descartes, resuelve la antinomia existente entre cuerpo y espíritu por medio de la fuerza que resulta ser, consiguientemente, la esencia de todas las cosas; pero, ahora bien, «estas fuerzas que constituyen la base de todas las cosas, de la materia, han penetrado en la naturaleza y se han desplegado en ella, no gracias a un poder exterior sino a un poder interior»<sup>47</sup>. La fuerza idéntica en el fondo es diferente en cada objeto; las fuerzas son, ¿cómo diríamos?, unas especies de átomos; cada una constituye un ente aparte y posee una forma particular. Mediante el concepto de forma Leibniz sostiene contra la dualidad cartesiana la multiplicidad y la individualidad de las sustancias —de las mónadas, en la terminología leibniziana—; mas tales sustancias no son inconciliables. Para conciliarlas no se requiere —como pretende Spinoza— la constante intervención divina, sino la interacción armoniosa entre ellas previamente establecida. Las infinitas mónadas cerradas en sí mismas se comunican y establecen relación entre ellas por medio de un vínculo substancial que las relaciona con un todo: los cuerpos son, en conclusión, un

<sup>45</sup> Cfr. ROUSSEAU, J. J.—*Du Contrat Social*. (1762). Geirger BEAULAVION (ed.); F. Ricler et Cie, éditeurs 2.<sup>a</sup> ed.; París, 1914; Lib. I, cap. VI (págs. 137-142); I, VIII (págs. 147-149); II, I, (págs. 155-157); II, II (págs. 157-160); II, III (págs. 161-164); IV, I (págs. 287-288).

<sup>46</sup> Cfr. SMITH, A.—*An Inquiry into the Nature and Causes of Wealth of Nations*. (1775). Thomas Nelson; Edimburg, 1843; Lib. I, Cap. I; Lib. IV, Cap. I, Sec. 1; Lib. I, Cap. X.

<sup>47</sup> Cfr. LEIBNIZ, G.—*Monadología*. (1714). Ed. Aguilar; 5.<sup>a</sup> ed.; Buenos Aires, 1972; párrf. 11 (pág. 28); párrfs. 57 y 58 (pág. 45); párrf. 60 (págs. 45-46); párrf. 62 (pág. 47).



conjunto de mónadas indefinidas que se relacionan por medio de la armonía preestablecida por Dios<sup>48</sup>; diríamos que todo lo que existe está programado por la gran ordenadora divina o, en el símil empleado por el propio Leibniz, por el Gran Ingeniero Divino.

A la luz de este breve comentario de la teoría monádica de Leibniz parece como si los arquitectos clasicistas revolucionarios se hubieran limitado a repetir en las configuraciones de su arte el sistema que el Gran Ingeniero Divino leibniziano aplicara al mundo; mientras unos componen aferrándose al principio de autonomía y variedad de las partes dentro del todo arquitectónico, el Otro ordena las infinitas e independientes mónadas armonizándolas entre sí a pesar de sus diferencias. Pero no acaban aquí los paralelismos. Mientras los arquitectos clasicistas antibarrocas arremeten contra la extroversión arquitectónica al tiempo que abogan por la introversión y el aislamiento del exterior poniendo el énfasis en los muros, el geometrismo puro y la ausencia o disminución de los vanos, las mónadas, al ser suficientes y autónomas en sí, no están sujetas a ninguna acción exterior ni actúan sobre nada exterior; no tienen ventanas por donde puedan entrar o salir alguna cosa, estando cerradas en sí mismas. Por otro lado, como que cada mónada representa en sí el mundo entero, como que «su vida consiste en el desarrollo interno de sus propias posibilidades»<sup>49</sup>, es algo que se desarrolla endógenamente al igual que la teoría constructiva durandiana mostrada en su momento.

Quizás es, en fin, precisamente el cálculo infinitesimal<sup>50</sup> lo que podría servir como símbolo y síntesis de todas las correspondencias entre la filosofía de Leibniz y la arquitectura clasicista antiformalista que estamos analizando: en el cálculo infinitesimal se concilian lo curvo y lo recto dividiendo cada curva en infinitos trozos ilimitadamente pequeños; en cada uno de los cuales la curva puede verse como una recta de una pendiente determinada; Leibniz coordina el respeto al caso diferente de cada punto con la unidad del conjunto. Lo mismo podemos decir de la arquitectura que diferenciando las partes las integra en el todo o, más concreta y marginalmente, en la probada tendencia al acuerdo entre las formas cuadradas y las redondas defendidas explícitamente por Laugier, quien nos dice que «la fuerza de las disonancias es un anticipo que todo compositor ha de utilizar... para conseguir una armonía perfecta

<sup>48</sup> Cfr. *Ibidem.*; párrf. 38 (pág. 38); párrf. 47 (págs. 46-47); párrf. 48 (página 47); párrf. 53 (pág. 44); párrf. 56 (pág. 44); párrf. 62 (pág. 47); párrf. 64 (pág. 48); párrf. 83 (pág. 54).

<sup>49</sup> *Ibidem.*; párrf. 89 (pág. 56).

<sup>50</sup> El cálculo infinitesimal fue descubierto, con métodos diferentes y separadamente, por Newton y por Leibniz; ahora bien, una notación más clara y un mayor énfasis en los aspectos geométricos hicieron que fuera el método de Leibniz el que se perpetuara.

es menester alternar las formas cuadradas y las redondas»<sup>51</sup>. Curiosa e interesante, por absoluta, coincidencia.

A pesar de la fuerte similitud entre el sistema filosófico de Leibniz y la arquitectura clasicista de nuevo cuño, que en los párrafos anteriores hemos intentado poner de relieve las divergencias existentes son también grandes: mientras los tratadistas y la arquitectura propiamente dicha reivindican un estatuto de igualdad entre las diferentes partes, sin gradaciones ni subordinaciones, Leibniz piensa las mónadas ordenándose en una jerarquía al tiempo que señala diversos grados monádicos. No nos extrañe: Leibniz no puede tener la suficiente perspectiva como para romper completamente con el momento histórico que le ha tocado vivir; no hay que olvidar que publica su *Monadología* en 1714, en pleno auge del absolutismo.

En la nueva orientación arquitectónica y del propio pensamiento filosófico según el sentido individualista que estamos analizando sufrirá en su desarrollo una poderosa influencia de los novísimos enunciados postulados por la ciencia nueva y, sobre todo, por Newton quien con sus teorías físico-matemáticas hace añicos cualquier vestigio de jerarquización. Es de capital importancia considerar la ruptura que en la concepción del mundo y de las relaciones humanas supuso la revolución copernicana de la astronomía; Copérnico al substituir la concepción de un universo cerrado y jerarquizado con la Tierra y el hombre como centro por un cosmos homogéneo e infinito situado alrededor del Sol, da las bases y prepara el camino que van a permitir a Newton culminar la revolución astronómica, el paso de un universo geocéntrico a un cosmos heliocéntrico. En efecto, la Ley de Gravitación Universal newtoniana, al formular el principio de atracción mutua entre todos los cuerpos, supone la culminación del proceso revolucionario iniciado por Copérnico contra la astronomía tradicional y medieval. Con esta ley física, formulada y publicada en 1687, la ciencia asesta un golpe mortal a la concepción jerarquizada del mundo y de las relaciones humanas habiendo la posibilidad a la reivindicación individualista de las partes integradas en un todo de interacción entre ellas.

Pero no se acaba aquí la contribución newtoniana hacia la reivindicación posterior de emancipación de los individuos y la autonomía de las partes. Newton es acaso el mayor exponente en el campo de la ciencia de la afirmación individualista; todos sus trabajos vienen a demostrar que el todo es la suma o conjunto de las diferentes partes: Dejando a un lado la ya comentada Ley de Gravitación Universal, Newton formula la resolución de un binomio elevado a la enésima potencia —un todo— por medio de una suma de enésimos términos —partes—; también inventa a la par que

---

<sup>51</sup> LAUGIER, M. A.—*Op. cit.*; pág. 69.

Leibniz, el cálculo infinitesimal aunque peor formulado que el del alemán. Por último, Newton enuncia el primero y segundo principios de la Dinámica estudiando sistemas físicos aislados e individualizados.

En fin, la aportación newtoniana a la posterior afirmación individualista tiene su importancia y no puede despreciarse; no puede ser gratuito el que en la época de las Luces la Física quedara estancada en el prestigio de Newton y que su visión quedara gloriosamente intacta hasta mediados del siglo pasado. Con el tiempo la semilla sembrada por la Física —téngase en cuenta que en este trabajo no analizamos los condicionamientos económicos y sociales sino únicamente los del campo de las ideas— fructificará en todos los estadios del pensamiento; los sabios filósofos iluministas transportarán la sabia nueva a límites extrafísicos hasta la total exaltación de la individualidad y la plena conciencia de la unicidad de las cosas y de uno mismo, de la incontestabilidad suprema de cada uno. Leemos ya en las conferencias de Rousseau publicadas póstumamente en 1789: «me atrevo a creer que soy diferente de cualquier hombre que exista; si no soy mejor por lo menos no soy el mismo»<sup>52</sup>. Pensamiento éste que estará en la base de todo el movimiento romántico; ¿qué tiene de extraño, pues, que la arquitectura se vea impulsada por un idéntico espíritu de innovación?

Si meditamos un momento nos daremos perfecta cuenta de la incidencia de las nuevas tendencias individualistas sobre algo tan importante como el concepto de espacio arquitectónico. Hacia la mitad del siglo XVIII tiene origen el nacimiento de un concepto radicalmente nuevo, el del espacio arquitectónico; a partir de ahora a la tríada vitruviana de *utilitas*, *firmitas* y *venustitas*, que no se puede tirar por la borda porque la arquitectura está siempre íntimamente ligada con la tradición, se añade el concepto de espacio existencial y vivido: los órganos arquitectónicos, al independizarse de las estructuras o de otras formas y distribuciones provocan la desarticulación superficial y espacial; el espacio ya no es una estructura universal constante sino la dimensión en la que nos movemos y actuamos como individuos. Es claro que estas células espaciales pueden repetirse todas cuantas veces como individuos haya; «la búsqueda de un espacio matemático se convierte en búsqueda de un espacio infinito y, por ende, de una determinación formal indeterminada o infinita»<sup>53</sup>. La arquitectura pierde su carácter teatral, propio del Barroco, deja de ser la representación de un espacio centralizado y uniforme para devenir la delimitación del espacio; un espacio real,

<sup>52</sup> ROUSSEAU, J. J.—*Les confesions*. (1782-1789). Ernest Flammarion, éditeur; París, (sin fecha); Part. I, Lib. I (pág. 5).

<sup>53</sup> ARGAN, G. C.—*El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, 1966; pág. 124.

material, concreto: «en la medida que en matemáticas y geometría —y física, añadiríamos nosotros— sirven para la medida y definición del espacio (...) [pero] este matematicismo, como procedimiento general del pensamiento humano no es una deducción de verdades dadas (...) sino que, al no aspirar a verificar estas verdades, debe tender a desterrar verdades concretas (...) en relación con el mundo dando lugar a hechos que entran en relación con el mundo fenoménico»<sup>54</sup>. Estamos, pues, ya en la base de un espacio arquitectónico moderno, un espacio concebido no ya a través de límites perspectivos sino a través de direcciones ilimitadas, indefinidas; un espacio no proporcional sino rítmico, relacionado con la temporalidad de la existencia humana y no con la revelación del mundo exterior; un espacio, en fin, existencial, social y temporal.

#### 4.—ARQUEOLOGÍA Y CONCIENCIA HISTÓRICA: RETORNO A LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

Desde el Renacimiento la arquitectura clasicista torna sus ojos hacia la Antigüedad intentando ajustársele deliberadamente. Ahora bien, en este mirar hacia los clásicos es de todos conocida la diferencia entre el clasicismo renacentista-barroco y el del neoclasicismo postbarroco: mientras los primeros imitan a los antiguos en base a los tratados legados por la Antigüedad, el neoclasicismo, en cambio, se funda en obras y vestigios reales; mientras el clasicismo de unos es libresco el de los otros es arqueológico. En efecto, es suficientemente sabido para que nosotros incidamos en ella lo importancia de los descubrimientos y excavaciones de Pompeya y Herculano, el redescubrimiento de Pestum, los continuos hallazgos de ruinas en Roma, así como las expediciones arqueológicas a Grecia y Oriente Medio para la nueva orientación de la arquitectura y los revivalismos clásicos. El patrimonio arqueológico, apenas entrevisto en el Renacimiento pese al entusiasmo de los humanistas, es explorado ahora con un método analítico; estos estudios sistemáticos harán de la antigüedad un período histórico científicamente conocido. El cambio de óptica nos lo evidencia la correspondencia mantenida por los directores de las Academias con sus alumnos; la Academia de Arquitectura Francesa impone, por escrito de Peyre fechado en 1779, a sus becados en Roma «la necesidad de estudiar con mucha más atención de la que se ha hecho hasta ahora los monumentos antiguos de esta capital [Roma]»<sup>55</sup>.

Dejando al lado la trascendencia que en este proceso tuvieron

<sup>54</sup> *Ibidem.*; pág. 124.

<sup>55</sup> HAUTECOURT, L.—*Histoire de l'Architecture classique en France*. Vol. IV, París, 1952; pág. 43.

la llamada primera revolución de los transportes, las sociedades de los dilettantes inglesas y las Academias que financiaban viajes arqueológicos, las guerras napoleónicas y, posteriormente, la guerra de la independencia griega, así como la publicación en 1762 del libro de Stuart y Revett *Antiquity of Athens* —un hecho capital en la aceptación e introducción del arte griego—, lo que nos interesa es poner de relieve que este cambio del clasicismo hacia la fidelidad arqueológica de los modelos antiguos no se hubiera dado de no haber existido una fuerte conciencia histórica además de una preocupación científica subyacentes en el espíritu de la época. Ya hemos ponderado en su momento la influencia de los descubrimientos científicos en la mentalidad de la que hablamos y hemos puesto de manifiesto la importancia de la filosofía empirista en orden a entronizar la experiencia como única fuente de conocimiento fenoménico. De esta corriente general no se escapará ni la arquitectura ni ninguno de sus tratadistas: no hemos encontrado ni uno de entre los teóricos arquitectónicos cuyas obras hayamos examinado que no digan seguir un método explícitamente científico, basado en el análisis de las obras concretas y reales.

Una emanación o, quizás mejor, una manifestación de esta corriente científico-objetivista la constituye el nacimiento de la conciencia histórica. En este Siglo de las Luces empieza a arrancar la conciencia de la historicidad humana, la cual llegará a su plenitud con el romanticismo hasta constituir la esencia y la amenaza de la cultura de nuestro tiempo: se diría —conscientes de las limitaciones de toda reducción— que no sabemos sino verlo todo bajo especie de historia. Es un pensador poco conocido en su tiempo quien más prepara esta mentalidad, nos referimos al napolitano Giambattista Vico. Vico en los *Principios de una nueva ciencia acerca de la naturaleza común de las Naciones*<sup>56</sup> establece que la certeza cartesiana sólo se da en las matemáticas, mas para saber sobre la realidad se puede seguir la observación y la inducción baconianas, con más confianza aún al tratar de la historia que de la naturaleza. La historia es, pues, la gran «ciencia nueva», y en ella Vico observa un ciclo de tres edades: la de los dioses, la de los héroes y la de los hombres. En fin, se le reconociera o no, Vico encabeza la apertura mental de su época hacia la historia; la mentalidad histórica avanzará por todas partes hasta llegar a su plenitud en manos de los románticos idealistas alemanes. La obra de Vico se nos aparece como un preludio, casi un esquema previo, a la obra de Hegel<sup>57</sup>, el mayor filósofo historicista: después del estudio de la estructura interna del espíritu (lógica) y de externización en forma de mundo

<sup>56</sup> Cfr. VICO, G. B.—*Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza de las naciones*. (1722). Editorial Aguilar; 4.ª ed.; Buenos Aires, 1973.

<sup>57</sup> Cfr. HEGEL, F.—*Filosofía de la Historia Universal*. (1832, póstumo). Revista de Occidente; Madrid, 1928.

(filosofía de la naturaleza), la filosofía hegeliana de la *Fenomenología del Espíritu* empieza a objetivarse en instituciones e historia (espíritu sugestivo)<sup>58</sup> hasta el punto que lo único que puede conciliar al espíritu con la historia universal es darse cuenta que ésta es una emanación divina<sup>59</sup>.

La nueva conciencia histórica, tan propia de la mentalidad burguesa, empezará a dar estudios historiográficos concretos en la segunda mitad del siglo XVIII —en 1754— Voltaire publica la que podríamos llamar primera obra con un sentido verdaderamente historiográfico—; ¿pero cómo incidirá en realidad en la arquitectura?: en primer lugar la preocupación por la autenticidad de los orígenes y la escéptica crítica de la mitología y el saber de la humanidad se traducirá respectivamente en un aumento del interés por la arqueología y la quiebra o, al menos, el inicio de la puesta en duda de la validez universal de Vitruvio. En segundo lugar, al ser concebida la historia como un proceso de cambio y esto como lo más característico de la naturaleza, no nos ha de extrañar que los arquitectos comiencen a «concebir la arquitectura como una secuencia de formas cambiantes y [empiecen] a creer posible la aceleración deliberada del proceso de cambio ideando formas nuevas»<sup>60</sup>.

Sin embargo será Winckelmann quien, dentro de este ambiente general, influya más poderosamente en la nueva orientación de retorno a la Antigüedad clásica con su *Historia del Arte Antiguo*, publicada en 1764. Winckelmann se encargará de analizar y sistematizar racionalmente todas las contribuciones artísticas clásicas existentes en yacimientos, museos y colecciones recogidas en la primera mitad del siglo; su espíritu científico y objetivo queda patente cuando, haciendo referencia directa a Lessing, nos dice «cuantos trataron hasta ahora acerca de lo bello (...) han imaginado una infinidad de bellezas y las han identificado con las estatuas griegas pero en lugar de mostrarlas han hablado en abstracto (...) como si todos los monumentos hubieran sido aniquilados o se hubieran perdido»<sup>61</sup>. Por otra parte el ánimo analítico de Winckelmann contribuirá poderosamente al florecimiento del revivalismo griego ya que al considerar la historia, y por tanto la historia del arte, igual que todos los cuerpos, como una sucesión de etapas evolutivas pudo po-

<sup>58</sup> Cfr. HEGEL, F.—*Fenomenología del Espíritu*. (1806). F.C.E.; México, 1966. Si bien es cierto que la indagación hegeliana en esta obra se centra en el estudio de la estructura interna del espíritu y en la filosofía de la naturaleza, ambas se resuelven en última instancia en la historia. Cfr. prólogo, párrf. 2 (págs. 28-31) y en el Saber Absoluto (págs. 461-473).

<sup>59</sup> Esto mismo es, precisamente, lo que intenta probar y en lo que se fundamenta la *Filosofía de la Historia Universal*; op. cit.; Cfr. págs. 6-25 y págs. 26-52.

<sup>60</sup> COLLINS, P.—*Los ideales de la arquitectura moderna: (1750-1850)*. Barcelona, 1970; pág. 53.

<sup>61</sup> WINCKELMANN, J.—Op. cit.; pág. 84.



ner de manifiesto que muchas obras consideradas hasta el momento como griegas no eran sino meras copias romanas.

Ahora bien, si la *Historia del Arte Antiguo* es de capital importancia para el neoclasicismo se debe a que del análisis directo de las obras Winckelmann extrae toda una serie de normas que constituirán la nueva estética clásica. Movido por su exigente racionalismo penetrado de empiro-sensualismo —«la Belleza se capta con los sentidos, pero se conoce y comprende merced al entendimiento»<sup>62</sup>, nos dice— enuncia los principios básicos de calma, sencillez, multiplicidad en la variedad y finalidad moral al tiempo que afirma la certeza de que el arte supera a la naturaleza por la belleza ideal, «una síntesis de las bellas formas individuales tomadas de más de un individuo»<sup>63</sup>.

En conclusión, acabamos de ver cómo todos los conceptos básicos de la nueva orientación artística clasicista que anteriormente habíamos analizado desde diferentes puntos de vista, ahora los encontramos todos ellos emanando del estudio histórico sistematizado del máximo teórico neoclasicista. Nunca podremos ponderar suficientemente el papel de la conciencia histórico-analítica en el desarrollo de la nueva corriente artística que vuelve su mirada completamente hacia la ambigüedad. Winckelmann contribuirá poderosamente a crear un estado de opinión general que hará posible el que un filósofo idealista de la categoría de Hegel siga afirmando la supremacía de la belleza artística frente a la de la naturaleza<sup>64</sup> al tiempo que, dividiendo la historia y la historia del arte en tres fases evolutivas sabe afirmar que es en el arte donde «se encuentra realizada la belleza en todo su esplendor, la belleza perfecta»<sup>65</sup>, aunque el arte romántico sea visto como una superación por el predominio de la subjetividad.

De hecho las normas clásicas se mantendrán como normas convencionales para los artistas. Es como si no hubiera cambiado nada. Pero en el fondo ha habido una revolución cultural: el clasicismo, desde el momento en que ha sido fijado científicamente, se convierte en convención abstracta y se convierte en un nuevo clasicismo de raíz bien diferente. Esta actitud se traslada no sólo a formas clásicas sino también medievales, exóticas, renacentistas, tal como nos muestran los revivalismos de la primera mitad del siglo XIX, pues de hecho se enseña, como no podía ser de otro modo, de la arquitectura; es Durand quien nos confiesa que «una cosa que importa extraordinariamente a los arquitectos (...) es estudiar y

<sup>62</sup> *Ibidem.*; pág. 17.

<sup>63</sup> *Ibidem.*; pág. 89.

<sup>64</sup> HEGEL, F.—*Introducción a la Estética*. Editorial Península; Barcelona, 1972; págs. 8-9.

<sup>65</sup> *Ibidem.*; pág. 129.

conocer todo lo más interesante que en arquitectura se ha producido o en todos los países y en todos los siglos»<sup>66</sup>.

En fin, en cuanto al historicismo clasicista se refiera, la unidad del lenguaje arquitectónico queda reforzada por el conocimiento analítico de las obras de la antigüedad, mas, como que pueden imitarse con fidelidad, la libertad del artista queda reducida a cero aunque, en abstracto, goce de libertad infinita al poder utilizar bien un modelo o bien otro. Casi nos atrevemos a decir que el historicismo puede considerarse como una especie de reducción al absurdo de la cultura renacentista mostrándose como un epílogo del clasicismo europeo.

##### 5.—¿*SUBLIME CONTRA PINTORESCO?*: ¿*CLÁSICO O ROMÁNTICO?*

Pocas concepciones en la terminología de la Historia del Arte son tan vagas como las de clasicismo y romanticismo. No ha contribuido poco a ello las limitaciones propias de los métodos empleados normalmente por los historiadores del arte; los métodos adoptados para vencer esta dificultad se han basado normalmente en consideraciones formales, las cuales se ha revelado inoperantes en vistas a llegar al fondo del problema. Es opinión aún hoy extendida el considerar clásica aquella arquitectura que imita las formas de la Antigüedad y las compone fría y ordenadamente; mientras que se considera romántica aquella otra que siguiendo modelos medievales y exóticos o naturales compone irracional, inorgánica y libremente. Pero todo esto no es sino una reducción simplista de la realidad pues no se puede definir jamás un estilo en base a los elementos formales y en detrimento de su, permítasenos decir, contenido; máxime si tenemos en cuenta que, de hecho, es a partir de mediados del siglo XVIII cuando se forma una estética, una filosofía del arte, independiente ya de la metafísica.

Si se plantea un concepto del arte es lógico que la actividad de los artistas intente adecuarse a él; de este modo se plantea el problema de su coordinación con las demás actividades humanas, es decir, de su lugar y su función dentro del sistema general de la cultura y la mentalidad de la época; en suma, el artista no se abstrae de la realidad histórica sino bien al contrario. En este sentido se ha reducido, simplemente también, el clasicismo teorizado por Winkelman y Mengs a puro racionalismo mientras se hace de lo romántico, teorizado por los protagonistas del neogótico inglés, por los alemanes Tieck, Wackenroder y los dos Schlegel y por Viollet-le-Duc en Francia, un simple naturalismo fantasioso. El error de

<sup>66</sup> DURAND, J. N. L.—*Op. cit.*; pág. 125.

Esta reducción nos parece evidente ya que durante la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el Despotismo Ilustrado va cediendo a la fuerza y a las ideas de la burguesía propugnada por los enciclopedistas, es cuando en realidad se fecunda la concepción de la naciente clase media y, por consiguiente, de su literatura, arte y teoría estética; y sin embargo —tal como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo— no era algo monolítico y unidireccional sino la consecuencia del racionalismo y el sensual-empirismo: «a pesar de que los elementos racionalistas empezaban a predominar (...) también era evidente un sentimentalismo acusado»<sup>67</sup>. La única diferencia que podemos admitir es una diferencia sólo en el tipo de actitud que se adopte hacia la realidad: sea preferentemente racional, sea predominantemente pasional.

En el campo de la filosofía la simbiosis se realiza en la magna obra kantiana; la razón queda perfectamente conjugada con el sentimiento: En contraposición a la *Crítica de la Razón Pura*, con la que sólo queda en pie la ciencia o el reino de la necesidad ya que nuestro conocimiento funciona en base a nuestra experiencia sensible la cual organiza y elige las percepciones que luego serán elaboradas en el espíritu por categorías<sup>68</sup>, Kant escribe la *Crítica de la Razón Práctica* en la que el mundo de los fenómenos queda subordinado al del noumeno (lo que es pensado, inteligible) gracias a los juicios a priori. En término corrientes: al pensar o bien tomamos una idea para desarrollar lo que llevan dentro; o bien coleccionamos experiencias concretas asociándolas por afinidades de modo que, al establecer el alcance y los límites del conocimiento, deja lugar a la libre creencia individual, separada, como punto sin contexto, en una soledad intimista, ante la que los demás cuentan con otras voluntades igualmente responsables y soberanas en un sentido rousseauniano<sup>69</sup>.

El paralelismo kantiano con las manifestaciones y los anhelos de la arquitectura del momento es evidente, pero en este momento no nos interesa tanto poner de relieve esta evidencia cuanto explicitar el romanticismo implícito en esta dualidad racional sentimental. A parte de los juicios del entendimiento y la razón y de las decisiones morales, hay otros dos —según el Kant de la *Crítica del juicio*—

<sup>67</sup> ANTAL, F.—*Clasicismo y Romanticismo*. Madrid, 1978; pág. 41.

<sup>68</sup> Síntesis ésta, en verdad, muy apretada. Para una mayor claridad Cfr. KANT, I.—*Crítica de la Razón Pura* (1771); Librería General de Victoriano Suárez; 2 vols.; Madrid, 1928; Prólogo de Kant a la 2.ª edición (págs. 19-66); Lib. I, Intr. Cap. I (págs. 61-70); I, Intr., Cap. I (págs. 71-75); I, Int. Cap. III (págs. 76-82); II, Intr. (págs. 292-296); II, II (págs. 296-310); II, II, 2 (t. II, págs. 8-13); II, III, 2 (t. II, págs. 13-18); t. II, págs. 126-168.

<sup>69</sup> Cfr. KANT, I.—*Crítica de la Razón Práctica*. (1788). Librería Perleado, editores; Buenos Aires, 1939; prefac. (págs. 5-6); Cap. I. párrf. 1; teor. IV, I (págs. 55-65); teor. IV, II (págs. 72-74) y Cap. II (págs. 127-136).

que aplicamos siempre espontáneamente, intuitivamente, antes de que se usen conceptos: son el juicio estético y el teleológico o de finalidad. Según eso el placer estético no se limita al ajuste económico entre la belleza y nuestras facultades sino que se complementará con el concepto humiano del Sublime; con el desborde de nuestras facultades, bien sea por su magnitud, bien por su empuje como una tormenta en el mar. El placer estético, pues, revela la unidad de todo; nos admira la sensación de que en la naturaleza podría haber un plan, aunque no la haya o lo imaginemos, al infundirnos la impresión de que no hay nada al azar <sup>70</sup>.

Arrancando de Kant, en el alma del hombre aparece algo superior a la callada e inerte creación de la naturaleza: la posibilidad de elevación aportando alguno nuevo y mejor al mundo precisamente al seguir la conciencia propia y la razón universal. De ahí, pues, mana la fuente creativa en que el hombre es divino y el espíritu individual expresa el espíritu general; pero este manantial tiene que ser racional y lógico en su fluir en la medida en que el espíritu libre lo estructura y esclaviza dotándole de sentido. Incluso encontramos en todo ello un cierto sabor profético a la Idea de Hegel, culmen de la historia del pensar abstracto y, por tanto, del idealismo: en la lógica hegeliana la penetración sentimentalista en el racionalismo, propia de la cultura iluminista, se mantiene y persiste. Pero como que la filosofía idealista es aproximativamente la versión abstracta del romanticismo, que sería su correlato sensible, podemos concluir haciendo del romanticismo, no algo radicalmente opuesto a la Ilustración tal como el rupturismo de los propios románticos creían y las tesis más difundidas explican sino una emanación lógica y natural de aquélla, preñada al fin y al cabo de romanticismo.

Ahora, retornando, al campo específico del arte, cabe preguntarse sobre la validez de la que acabamos de decir para la filosofía aplicándolo a la arquitectura: una división del período arquitectónico que abarca desde 1750 hasta 1850 mucho más aguda que las presentadas hasta aquí ha establecido una primera fase prerromántica con la poética de la Sublime y la afín poética alemana del *Sturm und Drang* y una segunda fase neoclásica que coincide con la Revolución Francesa y el Imperio napoleónico, ambas opuestas o la poética de lo pintoresco, y por último una reacción romántica que coincide con las restauraciones y los movimientos de liberación nacionales. A pesar de lo coherente de esta división nos parece inválida por varias razones:

<sup>70</sup> Cfr. KANT, I.—*Crítica del Juicio*. (1790). Librería General de Victoria-no Suárez; Madrid, 1914. La primera parte hace referencia al Juicio estético; la segunda, al Juicio teleológico. La relación naturaleza/azar la encontramos en párrf. 35 y párrf. 49. La idea del sublime en el párrf. 27, el párrf. 30 y en el párrf. 28. Acerca de la unidad del todo y del placer la mejor síntesis está en párrf. 21 y párrf. 60.

Es cierto que lo Sublime, entendido a la manera de Burke<sup>71</sup> y el Kant de la *Crítica del Juicio*<sup>72</sup> como aquello que suscita una emoción profunda por su inmensa grandeza por el hecho de ultrapasar la comprensión humana y, que, opuesto en cierta medida a la belleza de lo sensible y lo finito, denota lo infinito y lo suprasensible, es la gran aspiración de la arquitectura clasicista postbarroca del siglo XVIII tal como nos lo demuestran los más grandes teóricos del momento: es quizás en Boullée donde más claramente explícito encontramos la exaltación de lo Sublime por la grandeza; «el arquitecto —nos dice a propósito de San Pedro de Roma y Sta. Genoveva de París— ha reducido el efecto del conjunto, dando a las partes que lo componen una proporción colosal; y creyendo hacerlo grande lo ha hecho gigantesco»<sup>73</sup>. Parecer grande, que no ha de confundirse con la magnitud ni el megalitismo, «es anunciar cualidades superiores»<sup>74</sup> pero fundamentalmente horror pues «la imagen de la grandeza domina tanto nuestros sentidos que al suponerla horrible excita siempre en nosotros un sentimiento de admiración: un volcán vomitando llamas y muerte es una imagen horriblemente bella»<sup>75</sup>. Esta es precisamente la definición misma de lo Sublime burkiano respecto, sobre todo, al templo; leemos en su *Philosophical Inquiry*: «todo cuanto se aviene a excitar las ideas de pánico y peligro, es decir, cuanto es terrible (...) es una clase de sublime. Esto es, es el producto de la más fuerte emoción que el ánimo sea capaz de expresar»<sup>76</sup>. Ahora bien, aunque Boullée cita muy a menudo la palabra Sublime la entiende aún etimológicamente como sensación de pánico o terror y no exactamente como una suerte de Belleza Superior al modo kantiano y burkiano. No ocurrirá lo mismo con Winckelmann quien concibe una belleza ideal (intelectual), identificada con lo Sublime: «el único camino que tenemos para ser grandes es la imitación de lo antiguo (...) [pues] ciertas bellezas ideales nacieron de imágenes concebidas en el intelecto (...) [las cuales] despiertan en nosotros pasiones superiores»<sup>77</sup> ya que «sólo las percepciones sensibles no pasan de la epidermis»<sup>78</sup>.

<sup>71</sup> Cfr. BURKE, E.—*A Philosophical Inquiry into the origin our ideas of the Sublime and Beautiful*. (1756). Abraham MILLS (ed.); Haspers and Brothers, publishers; New York, 1860; Part. II, secc. I (pág. 72); II, VII (páginas 90-92); II, VII (págs. 92-93); III, XXVII (págs. 157-158); IV, V (págs. 165-166), IV, VI (págs. 166-168); IV, IX (págs. 169-170) y I, VII (pág. 51-52).

<sup>72</sup> Cfr. KANT, I.—*Crítica del Juicio*; *Op. cit.*; párrf. 27; párrf. 28 y párrafo 30.

<sup>73</sup> BOULLÉE, E.—*Op. cit.*; pág. 82.

<sup>74</sup> *Ibidem.*; pág. 85.

<sup>75</sup> *Ibidem.*; pág. 84.

<sup>76</sup> BURKE, E.—*Op. cit.*; part. I, secc. VII (pág. 51).

<sup>77</sup> WINCKELMANN, J.—*Op. cit.*; pág. 34.

<sup>78</sup> *Ibidem.*; pág. 56.

Vemos pues que la poética de lo sublime no está sólo en la base del clasicismo del último tercio del siglo XVIII sino también en el clasicismo posterior: uno busca lo sublime en el horror por medio de la composición de masas y luces; el otro la grandiosidad griega en la sencillez ya que «por medio de la unidad y la sencillez, toda belleza se torna sublime»<sup>79</sup>, pero es en los griegos clásicos en donde se la encuentra como característica general.

Ahora nos toca analizar si la poética del Sublime es, en verdad, tan opuesta a la del Pintoresco como muchos historiadores del arte vienen sugiriendo. Tradicionalmente se ha identificado lo Pintoresco con lo Romántico y lo Sublime con lo Clásico, mas establecer una tal dicotomía no nos parece del todo lícito: según la poética del Pintoresco, teorizada por el pintor A. Cozens<sup>80</sup>, el proceso artístico y, por lo tanto de fruición estética, va de la sensación visual al sentimiento. El origen debemos buscarlo en el *Pleasures of the Imagination* de Addison, quien afirma la inmediatez del sentido de belleza al emitir su juicio sin indagar las causas; en este sentido se adscribe a la imaginación o fantasía quedando confundida ésta con la visión, el arte con la naturaleza, lo objetivo con lo subjetivo. Las fuentes de la emoción son la grandeza y la belleza —como en la poética de lo Sublime— y la novedad: hasta lo feo puede ser estético pues «la novedad confiere encanto a un monstruo y hace agradables hasta las imperfecciones de la naturaleza»<sup>81</sup>. Si no temiéramos exponernos al ridículo de los estetas casi nos atreveríamos a decir que este principio de la novedad, tan aparentemente alejado de la poética de lo Sublime, en el fondo viene animado por el mismo espíritu que lo horrible del Sublime: la excitación de la imaginación por algo, tenido desde siempre como poco propicio para la función estética. Sea como sea, la consecuencia arquitectónica del principio de la novedad será el concepto de asimetría, completamente en desacuerdo con la simetría clásica que es rechazada por intelectual; la otra consecuencia, la irregularidad y la variedad de los diferentes puntos de vista, sin embargo no está en contradicción tan abierta con el clasicismo pues, aunque sus teóricos afirmen una y otra vez la necesidad de la regularidad, aseveran también la variedad y la individualidad que no son sino, a veces, el mejor camino para adiciones y variedades funcional-utilitarias nada alejadas a las de los racionalistas clásicos: «utilidad y pintoresquismo tendían a coincidir tanto que en el siglo próximo [XIX] sería casi imposible distinguirlos»<sup>82</sup>.

<sup>79</sup> *Ibidem.*; pág. 19.

<sup>80</sup> No hemos podido consultar ni analizar la obra de A. Cozens, por lo tanto todas las consideraciones acerca de las características generales de la poética del Pintoresco han sido extraídas a base de manuales y otros libros.

<sup>81</sup> Cfr. ADDISON, J.—*The Pleasures of the Imagination*. (1712). En «The Spectator»; J. M. Dent; II; London, 1921.

<sup>82</sup> COLLINS, P.—*Op. cit.*; pág. 53.



Por otra parte la arquitectura pintoresca al pretender modificar la naturaleza adaptándola a las necesidades de la vida y a los sentimientos humanos, persigue hacer de la naturaleza un ámbito de vida integrándose con ella, mientras que lo Sublime no busca modificarla sino imitarla en su infinitud con el fin de desasosegarlos: para lo Pintoresco la naturaleza es un ambiente acogedor y propicio; para lo Sublime un ambiente hostil. En este sentido podemos decir que «como poética de lo Absoluto [lo Sublime] se contrapone al Pintoresco, poética de lo relativo»<sup>83</sup>; pero en el fondo descansan ambas en la exigencia y necesidad de provocar sentimientos y excitar la imaginación. Que estamos en lo cierto nos lo prueban los *Essays on the Nature and Principles of Taste* de Alison, quien defiende el clasicismo pero admite cualquier otra forma con tal despierte la imaginación o la fantasía<sup>84</sup>.

En conclusión, aunque la poética de lo Sublime señale como supremos modelos las formas clásicas y las del Pintoresco, creemos haber probado que no son opuestas una a otra sino, en todo caso, dos actitudes distintas ante la realidad y la arquitectura que en el fondo se tocan y se completan dialécticamente: la existencia, que ya no se explica como un fin más allá del mundo, tiene que encontrar todo su significado en este mundo; el yo o se integra con todo lo que hay fuera de él o se absolutiza y rompe toda su relación con el exterior. Pero, de hecho, no es una actitud contra la otra; tal es la fuerza de la base común.

El romanticismo histórico, coincidente con la oposición burguesa a las restauraciones y con los movimientos nacionales independentistas del siglo pasado, en su ferviente contraposición, digamos, clásica enfrenta el catolicismo entendido como religión histórica al teísmo del Ser Supremo, el concepto de nación al de imperio, el sentimiento individual a la razón universal, el pueblo como entidad geográfica, histórica, religiosa, lingüística a la sociedad como concepto, y la historia entendida en tanto que experiencia vivida a la historia como modelo; pero no se trata de una nueva concepción del mundo que sucede a otra decadente: «la cultura iluminista del siglo XVIII ya había planteado todos estos temas localizando en ellos una ética que no contradecía sino que integraba el racionalismo clásico»<sup>85</sup>. De igual forma es de todo punto improcedente ver en la arquitectura postnapoleónica con la arquitectura del Iluminismo y del Imperio en vez de una emanación de ellas aunque las formas y el sentido historicista fueran diferentes; también aquí la fuente es común.

A modo de corolario podemos concluir, igual como haríamos

---

<sup>83</sup> ARGAN, G. C.—*El Arte Moderno*. Vol. I, Valencia, 1975; pág. 23.

<sup>84</sup> COLLINS, P.—*Op. cit.*; pág. 43.

<sup>85</sup> ARGAN, G. C.—*El Arte Moderno*; *Op. cit.*; pág. 23.

tras un análisis compositivo de las masas, volúmenes y superficies de las diferentes formas arquitectónicas, que visto desde el punto de vista de las ideas el período arquitectónico del que nos ocupamos no admite tampoco divisiones, pues, de hecho, responde a una misma tendencia romántica que va configurándose más claramente con el tiempo. Tanto el llamado arte neoclásico como el llamado romántico en el fondo responde a un mismo ciclo histórico dado que en el siglo XVIII asistimos «al fin del que podríamos llamar —en frase afortunada de G. C. Argan— ciclo clásico y el principio del ciclo romántico o moderno (o mejor contemporáneo porque llega hasta nosotros)»<sup>86</sup>; la diferencia consiste —lo hemos repetido varias veces— únicamente en una diferencia de actitud ante la realidad. Por eso proponemos, de acuerdo con Gedion y tal como afortunadamente están dispuestos a admitir cada vez mayor número de historiadores del arte, abandonar cualquier denominación que no sea la de clasicismo romántico para designar las manifestaciones arquitectónicas clásicas de nuevo cuño que arrancando en el tercer tercio del Siglo de las Luces llegan hasta mediados del siglo XIX.

---

<sup>86</sup> *Ibidem.*; págs. 7-8.